日本雅乐溯源

庄永平
(上海艺术研究所,上海　201103)

[摘　要]研究日本雅乐的渊源以及与唐代俗乐的关系,对研究我国历史上有名的燕乐,是有极大帮助的。尤其是研究那时的主奏乐器——四弦琵琶上的燕乐调布局、定弦变化、音阶对应等,可以为解开燕乐之谜打开有效的通道。

[关键词]日本雅乐;隋郑、苏宫—商大二度定弦变化对应;日本、唐俗乐宫—羽小三度同音异名对应;琵琶定弦降低四度;律调;吕调;越调调弦法;双调调弦法
[中图分类号]J607　　[文献标识码]A　　[文章编号]1008-7389(2004)02-0026-04

日本雅乐是传自我国唐代的俗乐(亦称为燕乐),这是无可置疑的。我国雅乐在2500多年前已具十二律名,并有了初步的旋宫转调之法。而日本雅乐是迟至我国隋唐时期,在引进唐代俗乐基础上建立起来的。因此,它与我国的雅乐不同。例如,以唐俗乐五个调名:越调、平调(并大食调)、双调、黄钟调、般涉调为主要律名,组成五声音阶,再插入其余七个律名,构成日本雅乐的十二律名:越调、断金、平调、胜绝、下无、双调、凫钟、黄钟、惊镜、般涉、神仙、上无。这十二律名与唐代俗乐就有着千丝万缕的关系。当然,由于日本在引进唐俗乐过程中不免有所脱落与误解之处,更有根据日本自身民族习惯有所改变之处,于是,也就产生出种种的不同。因此,研究日本雅乐的渊源对研究我国历史上有名的燕乐,是有极大帮助的。

一

据[日]林谦三《隋唐燕乐调研究》[1]中说:"中国十二律之智识,至迟由隋唐代的中、日直接交流就该传到了日本,奈良朝时代(其盛期与盛唐代同时)的音乐,恐怕是沿用着中国律名的,不知何时产出了今日所见的这样为日本所独有的律名。"笔者在《日本雅乐与唐代俗乐》[2]中初步研究,日本十二律名在总体上比唐俗乐要低大二度,这是从唐俗乐仙吕宫位与日雅乐神仙律位的对应中发现的。而且,日本的主要律名排列及其音阶高度又是来自于唐俗乐的主奏乐器——四弦琵琶上。正是琵琶上以五个调名排列组成的五声音阶,才成为日本十二律名的中坚。那么,当时琵琶上五个调名的具体位置又是如何的呢?也就是说,这五个调名既能根据各自的调式加以运用,又能排列组合成调名五声音阶,想必各调名是处于下表的位置:

例1.

弦序	缠	老	中	子
音名	B	e	a	d^1
空弦			黄钟调	越调
一相			般涉调	平调(大食调)
二相				
三相				
四相				双调

以上定弦音高,是[日]林谦三根据与笛的调性对比研究[3]得出的,调名位置则是笔者研究后加上去的。由于这六个调名的关系是固定的,因此,某一调名位置确定了,其他调名位置也就定了。以越调为例,作商调(re调式)在子、中弦四度关系中有四种位置:中空弦a、子空弦d^1、子弦一相e^1、子弦四相g^1。而能同时运用上述六调音阶的,只能取上表的子空弦位置。以雅、清、俗三声音阶运用来看,雅乐大食调、清乐双调、俗乐黄钟调各缺四级音,前两者可在老弦上补缺,后者必须通过老、缠定弦变化得之。在日本雅乐中,这六个律名为调首的音阶自然也是可以运用的。现在来看看其运用的情况:日本雅乐有"律调"与"吕调"之分。般涉调、平调、黄钟调三个羽调为"律调";越调、大食调、双调三个商调为"吕调"。按我国古代音乐理论,律与吕以小二度间隔(如琵琶上各相位间),但以十二律排列五声音阶则可以二、三相(律、吕)互换阴阳的。日本

收稿日期:2003-09-22

那时的《胡琴教录》载:“我认为,吕的宫商等七音,都是正音,律则用着角、变徵、变宫三音并不正当其音,而各用其旁音,由是可以判别吕与律的差异。”[3]很清楚日本雅乐的律吕概念只能来自于四弦琵琶上。因为四弦琵琶属于半固定音高乐器(空弦音需用固定频率定),而管乐器虽是固定音高乐器但十二音律不全。琵琶有四个相位,空弦与第一相呈大二度(全音),各相间均为小二度(半音)。这种四弦曲项琵琶的前身就是古代波斯的“乌德”(oud),定弦以四度鳞次为法则,在那时称为“般涉调”定弦法,是唐代四弦琵琶的基本定弦法。在空弦与一、四相位音相同的情况下,“律”用二相音(中指按),“吕”用三相音(无名指按),这就是它们的区别。日本雅乐把般涉调、平调、黄钟调看作“律调”,就是它们的调首音分别处于缠、老、中空弦音而来,请看下表:

例 2.

(1)

调名	般涉	平调	黄钟调	越调
音名	B	e	a	d^1
唱名[1]	徵	宫	变	闰
唱名[2]	羽	商	徵	宫
唱名[3]	角	羽	商	徵
空弦	sol	do	fa	^{b}si
一相	la	re		
二相	^{b}si	^{b}mi		
三相	×	×		
四相	do	f a		
	▲	▲		

(2)

调名	般涉	平调	黄钟调	越调
音名	B	e	a	d^1
唱名[1]	商	徵	宫	变
唱名[2]	角	羽	商	徵
唱名[3]	变宫	角	羽	商
空弦	re	sol	do	fa
一相	(mi)	la	re	
二相	fa	^{b}si	^{b}mi	
三相	×	×	×	
四相		do	f a	
		▲	▲	

(3)

调名	般涉	平调	黄钟调	越调
音名	B	e	a	d^1
唱名[1]	徵	商	徵	宫
唱名[2]	变宫	角	羽	商
唱名[3]	变徵	变宫	角	羽
空弦	la	re	sol	do
一相		(mi)	la	re
二相		f	^{b}si	^{b}mi
三相		×	×	×
四相		sol	do	fa
			▲	▲

(4)

调名	般涉	平调	黄钟调	越调
音名	B	e	a	d^1
唱名[1]	徵	商	徵	宫
唱名[2]	变宫	角	羽	商
唱名[3]	变徵	变宫	角	羽
空弦	l a	re	sol(mi)	do(la)
一相	mi	la	($^{\#}$fa)	re (si)
二相	(fa)	^{b}si	(sol)	^{b}mi(do)
三相	$^{\#}$fa	si	mi	
四相	sol	do	(la)	fa (re)
	▲	▲		

首先,日本雅乐所谓的“角、变徵、变宫三音并不正当其音,而各用其旁音”,以唱名而言,此三音是运用比下方大二度音高一相位(半音)的婴角(fa)、婴羽(^{b}si)、婴商(^{b}mi)三音。在琵琶连续四度定弦关系中,fa、^{b}si 、^{b}mi 三音处于二相位,$^{\#}$fa、si 、mi 三音处于三相位。这样,如果以中国调法而言,隋初郑、苏乐调为[1]与[3]对应,也就是两者音阶相差小三度的“三声不同”关系。后来郑把弦调高大二度,形成[2]与[3]关系。但日本雅乐的“律旋”仍保持上例[1]与[3]的对应关系,也就是直接来自于郑、苏原始乐调音阶对应。问题是例 2 中的般涉调为羽是取[2](缠弦)的形式,说明其间相隔了一根弦(四度)。故而林谦三认为“琵琶平调已经成了般涉调的专用而竟称平调为般涉调,有如今日了。”同时认为缠弦为羽与老弦为羽的“这两说直到平安末期还是二派并存的。”[3]因此,日本雅乐的“律旋”是中国雅乐音阶的羽调,实际是清乐商调或俗乐宫调。这也就不难理解日本雅乐为什么把般涉调、平调、黄钟调归在一起,被认为是运用二相音的“律调”了。但是,正如林谦三所说的,后来当定弦降低了四度[3],般涉调、平调、黄钟调分别移为老、中、子空弦音,情况就发生了变化。也就是说原来是向右(由粗至细)构成清乐或俗乐音阶的,即隋时郑译所谓“按今乐府,黄钟乃以林钟为调首”,现在改为向左(由细至粗)构成雅乐音阶。这样一来,音阶相差了五度(调性相差四度),这显然是受郑、苏对应后

格局的影响。然而,问题是一种定弦法可同时运用六调的,也只有越调处于子空弦的形式。因此,笔者认为《胡琴教录》中所说的,还是定弦未降低四度前所谓的"旧说",这也是日本"律旋"与"吕旋"概念产生的基础。至于"新说"可以说已与雅乐音阶相对应了。

二

那么,如果律调就是这样认为的,吕调又是怎样的呢?其实问题就出在吕调身上。日本雅乐虽以吕调为基调用正音,律调用旁音,但事实是律调的性质较为单纯,还保持着正宗羽调的特性,而吕调在调式概念上则出现了混乱。因为,我们知道,在四度定弦结构与相位排列中,吕调的大三度运转是较困难的,相反律调的四度运转则较自然灵活。从例 2 看,缠、老、中弦依次是按律调排列的,于是,就剩下子弦了。子空弦音作羽调即中吕调,但日本雅乐中很少提到此调,可能是作为最后一弦,不能再有高四度的邻弦构成像其他三个羽调那样的俗乐音阶。但此音也是越调与正宫的位置,中空弦黄钟调为羽调,子空弦越调与正宫就是同一音阶的商调与宫调,这是很容易理解的。但是,正如上面所说的,由于日本雅乐与唐俗乐的对应方式与郑、苏对应方式不同:郑、苏音阶对应首先采用的是将弦(以中、子弦为定弦标志)相对调整大二度的办法,基本改变两者"三声不同"的现象。在此基础上根据不同乐调,也采用了老、缠定弦变化与同音异名转调等方式。而日本雅乐与唐俗乐首先采用的是,保持宫一羽三声不同的直接对应方式,即今天所谓的"同主音"转调方式,故而产生出律、吕半音交换变化的概念。因此,就把子空弦音看作是[1]的宫音,运用三相就是吕调了。问题在于郑是按[2]的越调来看的。这样,日本雅乐的做法就是以宫代商了。其间,除了与雅乐音阶对应有关(宫、角转为商、变徵),还与郑、苏对应时相差大二度的两种调弦法有关。笔者在《日本雅乐与唐代俗乐》中指出,在郑、苏音阶对应上,苏的唱名比郑高一音,调性则低一调(在相同定弦情况下,用二相不用三相)。如要调性合一,郑要降低一调,这样唱名相同但调名移低一位。日本在引进时是在郑低一调的定弦上,运用苏的音阶调(律)名,使整个体系比郑还要低一调,这样一来就会打乱原有调名与指法的格局。为了改变这种情况,日本在音律上采取了跳过黄钟宫位,把越调与仙吕宫(神仙律)直接连起来而使调名(音位)提高大二度,避免了低两个大二度的局面,这样日本雅乐仍比唐俗乐低了一调。请看下表:

例 3.

(1)越调调弦法

音名	A	d	e	a
唱名			re(mi)	sol (la)
一相			mi(#fa)	la (si)
二相		▲	fa (sol)	♭si (do)
三相				
四相			sol (la)	do (re) ■

(2)双调调弦法

音名	G	A	d	g
唱名	sol	la	■ re	sol▲
一相			mi	la
二相				
三相			#fa	si
四相			sol	do

■越调 ▲双调

上例是定弦已降低四度后的格局(子弦定 a 音非 d^1 音)。笔者把这种子、中弦相差大二度的两种调弦法,分别称为"越调调弦法"与"双调调弦法"。前者用二相,后者用三相,可看出日本律、吕关系的所在。当然,在相差大二度关系的定弦高度上,律(二相)、吕(三相)也是可以互相转化的。例如,同样音高的 la、si、do 三个唱名,在"越调调弦法"上用子空弦、一相、二相音,"双调调弦法"上则用一、三、四相音。笔者对《五弦谱》中《越调》等曲进行了研究,越调是处于子弦四相位,运用的是二相(十、口)不用三相(て、四)的。也就是运用例 3(1)唱名为 do 音(宫)的固定调 D 调形式,实际是括号内唱名 re 音(商)的首调 C 调形式。可见,此谱并没有出现把商调混淆为宫调的情形。但笔者又对[日]《仁智要录》两首分别称为越调与沙陀调同名《酒胡子》等曲,与[日]《三五要录》琵琶谱与[日]《龙笛谱》的同名《酒胡子》曲[4]进行了对照研究[5],发现筝的沙陀调曲旋律与琵琶(标双调,即定弦未降低前的越调位)与龙笛谱(标壹越调,即越调)是相合的,而越调曲旋律反而不合。由于日本十二律名中取消了黄钟宫调名,却在调名中起用了唐天宝十三年(754)所载太乐署供奉曲及改诸乐名的太簇宫,时号沙陀调(隋时苏祇婆乐调声名之首称"沙陀力")。这样也就把相差大二度的两种定弦法,同一位置的黄钟宫与正宫(即所谓的真正黄钟宫与越调同位)重叠在一起,以"双调调弦法"上的沙陀调(宫调),

替代“越调调弦法”上的越调(商调),虽然调性为C调不变,但调式则是以宫代商了。因此,在与其他乐器的《酒胡子》《泛龙舟》等曲旋律相同的情况下,琵琶独自出现运用了比其他谱相同音高位置高半音的#fa、#do两音,即是以宫代商造成的混乱。而称为越调的《酒胡子》曲,经对照实际是小食调,这个子空弦位的小食调在定弦未降低四度前正是越调位置,可见,错误就发生在定弦变化之时。

再来看双调。日本雅乐把包括双调在内的六个调名作为主要律名,自然都是可以运用的。但是,当定弦降低四度之后,双调就很难运用了,只能在例3(2)的“双调调弦法”上运用。这也就说明了在当时一种琵琶调弦法上,是不能奏全俗乐二十八调的。然而,在低的“双调调弦法”上,双调处于子空弦(g音)位置。因此,双调不仅可以运用,同时又处于以前越调的位置,故而被认为是宫调或徵调了。正如林谦三所说的:“却改变了本是商调的双调曲为宫调曲”、“商调的宫调化或徵调化”[3]。可见,越调与双调由商变为宫或徵,均是以低大二度位置格局来替代原有位置格局所铸成的错误。还有水调(南吕商,即歇指调),以《仁智要录》中的《泛龙舟》为例,此曲在《唐会要》中为小食调,传入日本后为水调。也就是子空弦的小食调(与南吕宫同位)变为水调(南吕商),调名移上了大二度。这样,也就把它归入吕调了。林谦三认为是“改变同属商调的水调曲为徵调曲来演奏”、“误用水调”[3]。其实问题可能出在水调(与般涉调同位)比仙吕宫高一位,在日本十二律中般涉律却比神仙律低一位。如果认为仙吕宫即神仙律,水调也就要上移二律了。但是,事实上神仙律对应的是黄钟宫位,误会就此而来。看来,日本雅乐在乐调上出现了“沙陀调”,又在十二律位上对应出神仙律,于是,造成了大二度的连环错位,误用了越调、双调与水调。至于大食调虽归于“吕”中却与纯正的“吕”判然有别,被认为是中间性的调。从例3(1)的“越调调弦法”上看,大食调(中空弦位)是用三相最典型的雅乐音阶商调(具有吕调的大三度结构),那为什么不作为纯正的吕调来看待呢?猜测其原因,一是把商调看作宫调,是建立在同一音位越调与正宫相叠基础之上,而大食调比正宫要高大二度则不如此相看,否则又出现相差两个大二度的现象;二是以宫代商是发生在子弦上,大食调作为中弦上的商调,同样不如此相看,这样似乎又能保持原有大三度的格局。所以大食调就成为一种中间性的调,而且是唯一(与平调)重叠音位的调。

综上所述,日本可能在奈良时期(710~794)是沿用着中国律名,这是所谓“旧说”时期。正像隋初龟兹苏祗婆乐调引进我国时那样,是直接通过固定音位(相位)的乐器——四弦琵琶引进的。之后,随着中日文化的交流频繁,日本派遣唐使判官藤原贞敏等人于仁明天皇承和五年(838,唐文宗开成三年)来我国,开始全面引进我国的乐调,这是所谓的“新说”时期。据林谦三研究,唐代约在武后与玄宗之间或玄宗末与中唐之间,琵琶定弦有了重大的改变。这样,日本在引进后乐调也发生了相当的变化,确实说明了日本雅乐十二律的高度(比唐俗乐低大二度);律、吕调的来历(宫—羽对应)、律、吕调的差别(二、三相位不同);商调的宫调化与徵调化等,均与琵琶上音阶布局以及定弦高度的变化,有着直接的不可分割的联系,而一系列的误解也正发生在其时。

参考文献:

[1]林谦三.隋唐燕乐调研究[M].郭沫若译.北京:商务印书馆,1957.

[2]庄永平.日本雅乐与唐代俗乐[J].星海音乐学院学报,2000(3).

[3]林谦三.东亚乐器考[M].钱稻孙译.北京:人民音乐出版社,1996.

[4]叶栋.唐代古谱译读[M].上海:上海音乐出版社,2001.

[5]庄永平.唐传《酒胡子》曲校勘与研究[J].星海音乐学院学报,2003(1).

Ascending the Headstream of Japanese Court Music

ZHUANG Yong-ping

(Shanghai Art Research Institute, Shanghai 200103, China)

Abstracts: To study the relation between Japanese court music and secular music in Tang Dynasty is helpful for study of Chinese famous Yanyue music. Especially, the study of the leading instrument in the time —— four string Pipa, Yanyue tonal structure on it, its tuning variety and corresponding scales——can open a way of uncovering the secrets of Yanyue music.

Key Words: Japanese court music; Suizheng, Su Gong-Shang major-second tuning and corresponding variety; Gong-Yu minor third enharmonic corresponding in Japan, Tang Dynasty secular music; Pipa's tuning at lower forth; Ludiao; Yuediao tuning; Shuangdiao tuning